

広島大学大学院教育学研究科紀要 第二部 第65号 2016 273-282

C. フレッシュのヴァイオリン奏法の特質

—「応用技術」を中心として—

高 旗 健 次

(2016年10月6日受理)

Die Eigenschaft der Violinspielstechnik von C. Flesch
— „Die angewandte Technik“ auf den Schwerpunkt legend —

Kenji Takahata

Zusammenfassung: Um die Behauptungen von Carl Flesch über die Kunst des Violinspiels systematisch anzuordnen, wird auf „Die angewandte Technik“, eine der von ihm vorgeschlagenen drei Säulen, also „Die allgemeine Technik“, „Die angewandte Technik“ und „Die künstlerische Gestaltung“, als Ausgangspunkt fokussiert. „Die angewandte Technik“ enthält mehr vertiefte, reichliche Beschreibungen über Einstellungen und Prozesse zu üben und die konkrete Übungsweise für professionelle Musiker. C. Flesch definierte, „die angewandte Technik ist die Anwendung der allgemeinen Technik, um die Schwierigkeiten in Musikstücke zu überwinden.“ Er betrachtete scheinbar die Beziehung zwischen der allgemeinen und der angewandten Technik nicht nur als stufenweise aufgebaut, sondern auch als gegenseitige Beziehung, in der die beiden eng miteinander verbunden sind. Deshalb sollen Lernende sich einen Übungsstil angewöhnen, in der begrenzten Zeit ständig sich mit eigenen Schwächen auseinanderzusetzen und die notwendige allgemeine Technik anzuwenden, wenn sie in der angewandten Technik stecken bleiben. „Die angewandte Technik“ weist auch auf die Bedeutsamkeit der „Gewohnheit zu assoziieren“ hin, in der die Lernenden und Lehrer Eigenschaften und Merkmale des Komponisten, der Komposition, von Phrasen, Motiven und der Figuren von frühen Stufen erkennen und passende Techniken für die Atmosphäre der Stelle auswählen.

Stichwörter: C. Flesch, Violin, Die angewandte Technik, Fingerstrich, Bogenstrich

キーワード: C. フレッシュ, ヴァイオリン, 応用技術, 運指, 運弓

はじめに

今回の論考では、考察を一步進めてフレッシュの「応用技術」の特質を解明していく。また「基礎技術」と「応用技術」との接続性についても触れ、総合的な技術の習得における、彼の考え方を明らかにする。

1. 練習一般

フレッシュは、「奏ける」とは暗譜を当たり前のこととしており、「芸術的に演奏するため」楽譜を用い

ることは、「病的な不安状態」と言う¹⁾。

暗譜に関しては、筆者も基本、ピアノとヴァイオリンのためのソナタを含む室内楽や現代作品の演奏以外では実践していることであり、今日に至るまで、一流といわれる大家の演奏は基本的には暗譜である。しかし、モルドバ出身の若手女流ヴァイオリニスト、パトリツィア・コバチンスカヤが以前、ヴァイオリン協奏曲を演奏した際に、彼女は楽譜を見ながら演奏していた。事前のインタビューで彼女は「私にとって楽譜は聖書のようなものであるから」と述べていたが²⁾、この状態をフレッシュの理念に当てはめると「病的な不

安状態による」演奏,ということになる。筆者は基本,楽曲の内面を表現しようとする際に楽譜があると音が視覚的な捉え方になってしまい,音の持つ「表情」が引き出せないため,やはりフレッシュの理念は正しいと考える。各パートを一人一人が受け持つ室内楽となれば,それはアンサンブルという協調性を伴う表現能力が求められることから,フレッシュの述べているとおり「自己目的の表れをできるだけ避けようとする努力と関連がある³⁾」といえるであろう。

フレッシュは室内楽において「楽譜なしで奏く弦楽四重奏については,将来のために留保しておくことにしよう⁴⁾」と述べており,これは非常に興味深いことばであるが,筆者は未だかつて,暗譜でのカルテットの演奏は目にすることがない。彼自身,このことを試みたのかどうかは不明であり,この「応用技術」のなかでは,それに関する見解は述べられていない。

技術的な練習には,多くの時間を短期間かけるよりも,少ない時間を長期間行うべきだとしており,そのためには時間の割り当てと,克服すべき練習の材料をきちんと考えておかなければならない,と言う⁵⁾。これはつまり,基礎技術と応用技術,そして楽曲の演奏に関してのバランスを配慮することが非常に重要である,とする練習一般の彼の理念がある。

なおフレッシュは,演奏家が現在に至るまで崇拝している巨匠や,作曲家の残した指使いや運弓などの技術的な要素に関して,それが演奏家自身の解釈と異なるにもかかわらず,尊敬の念からそれに従う場合がある点について指摘している。筆者自身もこの問題には多々直面するが,それが体型の問題や自身の技術的な観点に関わる場合には,もっとも演奏しやすいものに変更している。しかしフレッシュ自身はこの問題に対して,解釈を変更するべきか否かは,この文脈では明言を避けている。これに関連した運弓に関する解釈のあり方については,本稿の「3. 応用技術の練習 c) 運弓様式」のなかで触れている。

2. 基礎技術の練習

練習曲に関しては,クロイツェルとローデが最も強固な基礎練習曲であり,フィオリロやガヴィニエの練習曲に関しては「はるかに価値が少ないように思われる」としている。しかし,これらも多くの技術的,音楽的な要素が盛り込まれているため,筆者は価値希少とは決して考えていない。現に佐々木茂生はガヴィニエの練習曲に対して「ヴァイオリン演奏の多様で高度な技術を養うのに,極めて高い効果があるといえよう」と述べている⁶⁾。フレッシュは,価値希少と考える根

拠は一切明していない。しかし「少しの労力で最大の効果を挙げる」といった彼のポリシーに沿って考えた場合,クロイツェルとローデを正しく習得していれば,それ以上の練習曲に着手することは時間的なロスを生み出す,と考えているとも解釈できる。

3. 応用技術の練習

a) 運指法概説

「エンハーモニックの調の違いなどにより,左手のポジションを指板上でどのように区分するのかといったような,実際の演奏における価値については,未だに議論の余地がある⁷⁾」と述べているが,今現在はどうなのか,検証する必要があるだろう。フレッシュ自身はこれに対して「進んだヴァイオリニストは,番号をつけたこの手のポジションの観念をできるだけ早く捨て去るように努力せねばならない⁸⁾」と言う。この理由は,特に「楽曲中の複雑化した箇所などでは,機械的な(フレッシュは「伝統的な」と表現している)位置と実際に捉えるべき位置とは,合わない場合があるため⁹⁾」としている。これは確かに正当な理由であり,熟練のヴァイオリニストにとっては,各々の手の大きさや指の長さなどの物理的な個人差や,それに伴う指使いの差異などにより,決定的な位置というものは奏者によって異なることの認識から,と思われる。フレッシュは「ポジション番号はあくまでも初歩教授の補助手段としてのみ妥当なものである¹⁰⁾」としているが,これは応用技術を考える際には,是非とも肝に銘じておきたい。

さらにフレッシュは「旋律的に正しい響きを導く」といった観点からみた指使いに関して,次のような提案をしている(譜例1を参照)。



譜例 1



譜例 2



譜例 3

この運指は,不安定な位置変更が2小節目の第2拍目

C. フレッシュのヴァイオリン奏法の特徴
—「応用技術」を中心として—

に唐突に出てくるため難易度が非常に高い。フレッシュ自身も、この最終的な運指に対しては「位置変更に熟達した場合にのみ用いるべきである¹¹⁾」と断っている。しかし筆者はそれ以前に、位置が低い弦へのハイポジションへの移行であることから音質が籠り、フレッシュの提示する旋律線（譜例2）を崩すことから、この運指は望ましくないと考える。彼自身がこの運指を実際に用いていたのかどうかは定かではないが、彼の提唱する旋律線からも矛盾が生じているのではないだろうか。そこでここでは、出だしの非常に緊迫した箇所であることから、筆者は譜例3の運指を使用し、第4指を含めた上部部の指全てに多少重心をかけ、さらにA線側に紙一重分の弓の圧力を意識させることにより、旋律のラインは美しく保たれるものと考え。

b) 技術的手段としての指使い

様々な楽曲に登場するモチーフのなかの単音からあらゆる重音奏法、トリルやトレモロ、フラジオレットに至るまで、技術的に必要な原則に沿って、より音楽的な表現を実現するための運指法を具体的に提示している。実例として提示している譜例は実に317例にも

のぼる。

[1] フレッシュの考えとは違う筆者の見解のもの



譜例 4-A



譜例 4-B (筆者案)

ここでは「フラジオレット音から第二位置へ突然入り込むことはあまりにも大胆すぎる¹²⁾」と述べており、譜例4-Aの運指をフレッシュは提案しているが、果たしてそうであろうか。筆者は自身が考案した譜例4-Bのように、フレーズの頭で強拍部分でもある第1小節目の1拍目を豊かな第2指で取り、その後も第二位置で奏する方が、第2小節目の3拍目のd2音とg2音の5度を中指でのローリングにより自然な音の流れのもと、豊かな音色で奏することが可能だろう。もっともこれは、第二位置に熟達した奏者であることが前提であり、彼らにとってはこの方法がむしろ適していると考え。



譜例 5-A



譜例 5-B (筆者案)

これは、スラーのつながりに沿って移弦を避けることを考慮した場合、筆者は譜例5-Bのような運指を提案する。



譜例 6

譜例6は、第5位置と第4位置との移動の例であるが、正としているe3音からf3音への小指の半音の移行よりも、誤としているh2音からc3音への人差し指での移行の方が、指もしっかりしているため適しているのではないかと考える。この場合、ポジションは常に第5位置にあるものとみなすべきである。



譜例 7-A



譜例 7-B (筆者案)

筆者は譜例7-Bのようにすることで第1小節目のフレーズがひとまとまりとなるため、この方法がベストであると考え。

分散三度の奏法の問題について、フレッシュはさまざまな見解を示している。これに関しては移弦を用いることにより、より輝かしい三度の響きの効果を得ることができるため、彼自身は多くの楽曲の中で移弦をすることを理想としていたようである。彼は17, 18世紀の多くの作曲家達が、それを意図して楽曲を創っていたと推測しており、筆者もJ.S. バッハの無伴奏ヴァ

イオリンの作品では、開放弦の響きも含めてこの推測に沿った運指を好んでいる。

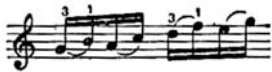


譜例 8

しかし譜例8のような例は、いくら理想であるとは言え、ハイポジションを含む位置変更が行われるため、かなり無理があると考える。そのためフレッシュ自身も、分散三度を奏する場合には「移弦を取るべきか位置変更をとるべきか」と言う疑問を投げかけている。



譜例 9



譜例10

それに対する答えとして譜例9のサンプルを挙げているが、フレッシュは下側の運指の場合、譜例10を提示した上で「新たに奏かれる弦はしばしば鳴らない場合がある」と述べている。しかしこの説明は非常に誤解を招く恐れがあるものとする。ここではそもそも「鳴らない」ことはないであろうし（E線の開放弦の場合、音がかすれることはまれに見られるが）、新たに弾かれる弦はむしろ音が高い分（またスチール弦であるE線に移弦する分）、鳴りやすくなるであろう。しかしフレッシュは、この譜例9の箇所については最終的に、音ができるだけ平均して響くことを非常に重要視しているため、一貫した上側の運指を好むとしている。筆者はこの上側の運指にしても第1小節目の3拍目において移弦を伴うため、この部分だけが他の2音のスラーとは異質な音色になりやすいと考える。そのために、むしろ下側の運指を用いて、低い弦の方に紙一重分の右手の圧力を掛けることのほうが、二長調の響きとしての明るさも表現でき、位置変更から来る音程の不安定さも回避できるため、適していると考えられる。

フラジオレットに関してフレッシュは、自然フラジオレットのほうが技巧フラジオレットに比べて十中八九音が出ず、スチール製のE線では特にその傾向

が顕著である¹³⁾、と述べており、そのために譜例11ではなく譜例12のように奏するべきだとしている。



譜例11



譜例12



譜例13

しかし筆者が試奏した限りでは、技巧フラジオレットよりも自然フラジオレットのほうが明るく響き、また音が出ないこともなかった。またチャイコフスキーの協奏曲、第三楽章最後のe3a3音に関しても技巧フラジオレットの使用を勧めているが（譜例13）、フレッシュの提唱するフラジオの運指ではそもそもチャイコフスキーの提示する実音よりも1オクターブ高くなるため、この箇所は実音で取るべきだと筆者は考える。

左手の連続するピツィカートに関しては、指を変えることにより音の安定性を求めている（譜例14-A）。



譜例14-A



譜例14-B（筆者案）

これはもともとであるが、それ以前にここではフレッシュ自身の運指案に大いに疑問を抱かざるを得ない。なぜならばまず弦をはじく指に第4指が当てられているため、音が弱くなる可能性があるということ、第2小節目のd1音からe1音への第2指（第3位置）か

C. フレッシュのヴァイオリン奏法の特質
—「応用技術」を中心として—

ら第1指（第5位置）への指をまたいで位置変更は、距離があり不安定でもあるため、速いテンポの中でのあらゆる技巧を盛り込んだこのような場所で行うことは非常に危険を伴うからである。従ってこの場合は筆者案（譜例14B）のように、最初から第4位置に手を置き、第2小節目のe1音からf1音の半音間で位置を移動した方が距離も短く、またピツィカートを行う指も第3指と第2指で行えるためより太くクリアな音を響かせることが可能となる。

〔2〕共感はあるが他の見方もあるもの



譜例15-A



譜例15-B（筆者案）

ここではクライスラーもフレッシュも、指をくぐらせることによって位置変更を行っているが、特にクライスラーの上部の運指に関しては、スラーの中での組み替えのため、フレーズの流れを止めてしまいかねず、あまり好ましくない運指ではないかと考える。しかし彼の下部の運指は、滑らかなフレーズの移行と同時に、小節頭の強拍部分で指をくぐらせることによって生じる、音のわずかな強調を伴うため、最も適した運指であると考ええる。あるいは多少スラーの変り目は単調になるが、譜例15-Bのように置き換えることも、フレーズを滑らかにする観点からは適した運指であると考ええる。

なおフレッシュは基礎技術的な観点から見た場合、音階的なフレーズでは、最小の労力での運指を推奨しており、それを様々な運指であえて強化することを支持していない。その理由として、ヴァイオリンの演奏そのものは非常に困難な芸術であるために、必要な運動形式はできるだけ簡単にすべきだとしている。これは彼の一つの理念である。筆者はこの見解に対して、楽曲中においては勿論この理念には賛成であるが、自

分の弱点を強化する場合や時間的に多少なりとも余裕がある場合には、あえて困難な運指にも挑戦する必要があるものとする。

また音色に伴う指使いとして、室内楽における他の楽器（例えばチェロなど）を考慮した運指についても示している（譜例16と譜例17を参照）。



譜例16

譜例16では、チェロはヴァイオリンよりも三度下ではあるが、明るく輝かしい響き方をするA線で奏されるために、ヴァイオリンは弱いながらも深く響くG線を選択している。



譜例17

また、譜例17では逆に、主題を奏するチェロをかき消さないために、明るめのA線よりも柔らかなめのニュアンスが出るD線上で奏するよう示されている。このようにアンサンブル演奏においては、他の楽器に配慮しつつ、いかに微細に弦や運指を考慮しなければならないか、といった高度な技術を習得していかなければならない。

この指使いと音色に関しては最後に「曲の精神的内容を汲み尽くすためには、個人の感情に合致する指使いの上手な選択が是非とも必要であり、思索的で敏感なヴァイオリニストはすべて、客観的にも主観的にも最も目的に沿った指使いを探し、それをを用いる義務を持っている¹⁴⁾」と締めくくっている。芸術的に優れたヴァイオリニストとしてはやはり、個々の感性を伴って、楽曲やその他の楽器などに真っ向から向き合い、その内容を深く読み取る力とそれに結びつく応用技術を密接にリンクさせる能力を伴わなければならないと考える。

c) 運弓様式

左手に関する応用技術が膨大であるのに対して、右手に関しては、およそ左手の4分の1程度しか明記されていない。これはフレッシュ自身「運弓は作曲者が既にスラー等で明瞭に示しており、個人的な発意を示す余地がごく僅かしかない¹⁵⁾」と考えているためであろう。

しかし同時に、そのスラーが果たして運弓上の技術的な要素を示しているのか、ヴァイオリンの技術の知

識が乏しい、あるいは全く知識のないまま音楽的な要素に基づいてのみ作曲家が明記しているのか、といった疑問に関しても触れている。これについてフレッシュは「多くの場合、作曲者が指示した運弓は、フレージングやある音形の統一に関連するにすぎない¹⁶⁾」という結論を述べているが、筆者もその見解に賛成である。実際に楽曲を演奏する際に原点版の中にある、フレージングの通りに弓を運ぶと、曲中の途中で必ず、ディナーミクに反する弓の運びが生ずることや、強拍部分にアップボウが来るなど、不都合が生じることが散見されるからである。現にフレッシュは「一八世紀の作曲家は運弓様式の指示としては極端な者しか知らなかった¹⁷⁾」と述べ、さらに「現在の著名な作曲家においても、運弓法のメカニクには、殆ど注意を払っていない¹⁸⁾」との見解を示している。そのために奏者には「もっとも適当な運弓法を選ぶ場合には、作曲家の純音楽的意図が侵害されない範囲で、彼らの希望を注意深く探さねばならない¹⁹⁾」とアドバイスしている。これは、相当の作品の演奏をこなしているベテランのヴァイオリニストであれば、豊富な経験から常識的な運弓を編み出すのは比較的容易なことである、と筆者は考える。しかし、一度決定したはずの運弓が、時間を掛けて練習を積み重ねていくにつれ、また以前演奏した作品を改めて別の機会に演奏する際にも、曲の持つイメージの移り変わりなどから、変更を重ねることは少なからずあるものとも思われる。

[1] フレッシュの考えとは違う筆者の見解のもの

膨大な音の数を一つのスラーで記譜されている場所では、奏者は弓を適当な場所で返すことを躊躇してはいけなく、と述べている²⁰⁾。この「適当な場所」とは移弦や位置変更と一致した場所であり、ここで弓を返すことでパッセージの滑らかさが保たれる、としている(譜例18-A)。しかし譜例18-Aのように1拍目の裏のais2音で、既にスラーの中での位置変更が施されており、その後の強拍以外の部分で、しかも位置変更のfis2音と同じタイミングで弓を返すと、非常に不自然な音の流れになると考える。そこで筆者は、どのみち位置変更のタイミングで弓を返すのであれば、譜例18-Bのように拍の頭で行うほうが、フレーズのまとまり感が出てよいと考える。



譜例18-A



譜例18-B (筆者案)

マルテレは「厳格なリズム」が特徴であるとし、テンポによって、特に速いテンポのなかではマルテレ・スタッカートや投弓、跳弓に代わってくると定義している²¹⁾。また軽快で典雅な性格の箇所では、フライングスタッカートの代わりに普通のスタッカートを用いる²²⁾、と述べているが、ここでいう「普通」とは、跳弓のことであろう。またマルテレ・スタッカートは優れたスタッカート奏者でも演奏が困難とされる技術だと述べており、その場合は弓を一音一音跳弓で返す案を提示している(譜例19)。



譜例19

しかし筆者は、この2小節目の重音スタッカートを跳弓で弾くのであれば、この楽曲を演奏する価値はないと考えており、そのように奏するヴァイオリニストを拝聴したこともない。

またマルテレ・スタッカートは上行形ではアップボウを、下降形ではダウンボウを用いると弾きやすい²³⁾、と述べたうえで次のような運弓を提案している(譜例20-A)。



譜例20-A

フレッシュ自身は譜例20-A内のb)を最も好んで演奏したそうである。しかしこれらの運弓を筆者が試みたところ、どれも重々しいものになってしまい、アップボウで演奏した方がはるかに軽快なニュアンスが得られた。従ってここでは次のような提案をする(譜例20-B)。



譜例20-B (筆者案)

また譜例21-Aのような運弓が示されているが、この正では3小節目と5小節目の頭の音がはっきりしない

C. フレッシュのヴァイオリン奏法の特質 —「応用技術」を中心として—

と考えるため、それを回避するためにも、筆者は譜例21-Bのような提案をする。



譜例21-A

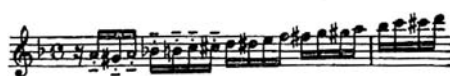


譜例21-B (筆者案)

[2] 共感はあるが他の見方もあるもの

柔らかい投弓の場所としてフレッシュは中弓を示しているが(譜例22),このような箇所では、上半弓を使用するよう筆者は指導を受けたため、完全な中弓よりかは前半弓の方が望ましいと感じる。

Beethoven, Romanze Fdur.



譜例22

[3] 共感し特に補足しておきたいもの

Wieniawski, Ecole moderne, Nr. 2.



譜例23

譜例23のように長く続く上行形などは、音形を考慮した場合、フレーズの最後が痩せてはいけないため、弓の配分にも気を配らなければならない、と筆者は考える。具体的には、音域の低い出だしにおいて多少の配分を確保し、その直後には配分を儉約しつつ上行形に向かって弓幅を増やすことで、音の広がりも可能となるだろう。なお滑らかな移弦の訓練といった観点からは、練習段階において、敢えて逆弓で演奏してみることも大切であるとする。

フレッシュは譜例を用いて「リズムカルな音形(マルテレと小さなデターシェ)は純音楽的欲求に従って、移弦も位置変更も短い音符の手前で済ませておく²⁴⁾」と説明しているが、筆者はこれまでこのことは無意識で行っており、改めて彼の論理的な思考に気付かされた(譜例24と25)。これは、右手と左手の技術の関連にとどまらず、「音形と技術との兼ね合い」を奏者に

考えさせる例であるといえるだろう。



譜例24



譜例25

4. 楽曲を習得する手段としての練習

ここではヴァイオリン奏者として、日頃から心得るべき信念について述べている。ここで は、フレッシュが運動と技術を切り離したうえで①まず運動の概念を把握し、②その運動を正しい技術に移す、といったプロセスを経ることが大切であるとしており、①か②かのどちらか一つに専念する事は「理智的ではあるが不手際な職人、もしくは愚昧な曲芸師が生み出される²⁵⁾」と、例え混じりに定義づけていることである。筆者はそもそも、これらをひとくくりにセットしたものとして練習に取り入れると考えていたが、このようにプロセス化することで奏者自身の論理的思考能力も養われ、また練習においても時間的なロスが逆に軽減されるものとする。またひとつに専念することは、確かにそれぞれの内容を深めることはできるかもしれないが、それらをリンクさせて連動させることがおざなりになる可能性があるだろう。

時間の効率化という点では、フレッシュの定義としては「ゆっくりの練習=できる限りの音程の純粋性が達せられ」「早い練習=熟練を促進」するとしている²⁶⁾。この定義は、筆者の経験からも大いに言えることであり、ゆっくりのみの練習では、指の動きの軽快さが鈍ってしまう。従って筆者は、ゆっくりの練習と早い練習の間にも、適宜テンポの異なるさまざまな速度の練習を、その日の状態に応じて組み合わせながら取り入れることが大切である、と考える。またフレッシュは「速度の速い演奏は華やかである、といった誤った考えのもとによる誤魔化しの演奏よりも、正しい速度での正確な音の奏出の方が、ある程度教養のある聴衆にはもっと喜びを感じる²⁷⁾」と明言しているが、このことは筆者も、学生の指導の際によく忠告する事の一つであり、多少ゆっくりとした速度であっても正確に演奏したほうが、実際は軽快(速い)で華やかな演

奏に聴こえると感じるが多々ある。

筆者が今回衝撃的だったのは、フレッシュが次のような練習法を「異常な精神状態から生じたと思われる練習法」として嫌悪していたことである。

①ある音列の音符を逆に練習すること

②それほど不合理ではないが、練習目的のために運弓を逆にすること。

筆者は、多角的な練習を推奨しているフレッシュの方針に大いに共感しており、上記の内容もこれに含まれるものと考えていた。現に筆者は逆行の練習も日頃実施しており、その実施に関しては過去の指導者から教授を受けたものである。フレッシュはこの①②に対して具体的な楽曲の例は挙げておらず、どのようなフレーズでのことを指し示すのか明確に提示はしていない。おそらく①に関しては、ごく一部の分散和音ではなく、例えばある旋律を単に逆行させること自体が、無意味な練習だとして警告しているのではないだろうか。また②に関しては、逆弓で奏するとどのような不条理なことが起こるか、実験として確認する分には問題ないが、それを練習のための手段とすることに問題がある、と考えているのではないだろうか。

6. まとめ

前回と今回の考察研究を通して見えたことは「基礎技術」は全てのヴァイオリンを学習する者を対象としているが、「応用技術」では、プロの演奏家としての志を持つものを対象としている傾向がある、ということである。それは、プロの演奏家への、練習するための心構えやプロセス、具体的な練習方法について、よりいっそう深化させた記述が、この「応用技術」の中で豊富に取り上げられていることによる。フレッシュは「応用技術とは楽曲の中にある困難を克服するために基礎技術を応用することである²⁸⁾」と定義づけた。そして「この技術は無限の可能性があり、基礎技術が原料であるならば応用技術は製品にたとえられる²⁹⁾」としている。実際には、習得したあらゆる基礎技術を材料として、芸術的な演奏をするためにはどの技術を当てはめていくか、といったプロセスがこの「応用技術」のなかでは提案されている。筆者は「1階＝基礎技術、2階＝応用技術」といった建造物のような構図をイメージしていたが、実際には基礎技術で述べたことに立ち返る場面が散見され、フレッシュ自身はその関係を、単に段階的に積み上がっているだけではなく、互いに密接な関わりを持つ相互関係にある、とも考えたと思われる。従って学習者は、限られた時間の中で常に自身の弱点と向き合い、応用技術で行き詰まった

ときにはいつでも、必要な基礎技術を引き出せるようなスタイルを習慣づけておく必要があるだろう。

また、基礎技術では技術そのものを説明するために楽曲をサンプルとして用いているのに対し、応用技術では楽曲をまず提示したうえで、芸術的に演奏するために必要な技術を提案するという、真逆の傾向がみられた。つまり作曲家や楽曲、フレーズやモチーフ、音形の持つ性質や特徴を早い段階から知り、その曲想にはどのような技術を取り入れていけばよいのか、といった「関連づけの習慣」を持つことの重要性が、この応用技術では示されている。基礎技術は一通り備わっていても、それを楽曲の曲想のなかに「生かす」ことができれば、それは単なる機械的な音の羅列にとどまり、聴衆の琴線に触れる芸術的な演奏は不可能だろう。演奏家一人一人の感性に関しては「教えることのできないもの」とフレッシュは明言しているため、奏者自身が楽譜に真摯に向き合い、自身の体型や感性を十二分に理解したうえで、最終的には聴衆に納得させることのできる技術を編み出していくことを期待していると考ええる。

基礎技術と応用技術を通して共通していることは、実際に使用すべきではない技術をまず提示し、どのような不具合が生じるのかを学習者に示した後に、それを回避する術を提示する方法である。この方法は学習者にも指導者に対しても、非常に説得力がある。フレッシュは自身の演奏経験や生徒への指導を通して、あらゆる技術を試行錯誤しながら身につけていったと考える。筆者の経験では、技術そのものにはあまり触れない指導を行う者や、技術的な指導は行っても「なぜそうなるのか」といった、理由付けに関してはあまり明確ではない、という2つのタイプの指導者に出会った。フレッシュは、そこを明確にする論理的な技術指導を行っているといえる。

基礎技術の中で既に述べられていた「多角的な練習をすることの大切さ」については、今回の応用技術の「楽曲を習得する手段としての練習」の項で、より具体的に述べている。また、楽曲の中での学習者にとって困難を極める箇所に対しては、その箇所に類似する練習曲を取り上げることや、独自の練習課題の考案を行っている。このような「関連付け」の練習方法を具体的に示すことは、学習者にとっても指導者にとっても、大いに参考になる。

彼自身が正しいとする技術には、納得させられるケースも少なくない。しかし移弦の回避やフレーズ、曲想などに添って考えると、必ずしも彼の提案する技術がふさわしいとは思えないものも散見された。また右手に関しては、およそ左手の4分の1程度しか記述

C. フレッシュのヴァイオリン奏法の特質 —「応用技術」を中心として—

しておらず、運弓は弓の場所や弦との接点、分量や圧力などによって、七色の音色を創出する非常に繊細な技術であるため、より具体的な「表現としての」運弓にもここで触れるべきであったと考える。

今回の考察を通してフレッシュは、指導者も学習者にも、練習方法や形態、技術や楽曲などあらゆる面において「分析する能力」を身につけることがよりいっそう大切である、と訴えている。今回は、その分析が芸術的な演奏にどのように生かされていくのか、検討を加えていきたい。

【附記】

本論文は、日本音楽表現学会第14回(メム)大会(2016年6月5日、於：拓殖大学北海道短期大学)での研究発表会にて口頭発表した内容を基礎としている。

【注】

- 1) フレッシュ, C., / 佐々木庸一訳 (1988) 『ヴァイオリン演奏の技法』上巻「音楽之友社」, p.150を筆者が要約。
- 2) 第1784回 NHK 交響楽団定期公演 (2014年6月7日開催) でプロコフィエフ作曲、ヴァイオリン協奏曲第2番を演奏した模様を、NHK の E テレ「クラシック音楽館」にて放送 (2014年8月3日放送) した際のインタヴューより。
- 3) 前掲書1, p.150
- 4) 前掲書1, p.150
- 5) 前掲書1, p.152を筆者が要約。
- 6) 全音楽譜出版社 ガヴィニエ 24のエチュード『24のエチュード Les 24 matinées』の特徴～練習とそのポイント～ より
- 7) 前掲書1, p.169を筆者が要約。
- 8) 前掲書1, p.169を筆者が要約。
- 9) 前掲書1, p.169, 170を筆者が要約。
- 10) 前掲書1, p.170を筆者が一部言葉を変えて記述。
- 11) 前掲書1, p.171を筆者が一部言葉を変えて記述。
- 12) 前掲書1, p.176
- 13) 前掲書1, p.223を筆者が一部言葉を変えて記述。
- 14) 前掲書1, p.236
- 15) 前掲書1, p.236を筆者が一部言葉を変えて記述。
- 16) 前掲書1, p.237
- 17) 前掲書1, p.237
- 18) 前掲書1, p.237を筆者が言葉を変えて要約。
- 19) 前掲書1, p.237を筆者が一部言葉を変えて記述。
- 20) 前掲書1, p.240を筆者が一部言葉を変えて記述。

- 21) 前掲書1, p.244
- 22) 前掲書1, p.244
- 23) 前掲書1, p.246を筆者が一部言葉を変えて記述。
- 24) 前掲書1, p.251を筆者が言葉を変えて要約。
- 25) 前掲書1, p.256
- 26) 前掲書1, p.259を筆者が要約。
- 27) 前掲書1, p.259を筆者が言葉を変えて要約。
- 28) 前掲書1, p.149
- 29) 前掲書1, p.149

【参考文献】

- ・ Flesch, C. (1978) *Die Kunst des Violinspiels*. 1. Band: Allgemeine Und Angewandte Technik, Ries & Erler.
- ・ Flesch, C. (2000) *The Art of Violin Playing*. Book One, Translated and Edited by Eric Rosenblith, Carl Fischer.
- ・ Flesch, C. (2008) *The Art of Violin Playing*. Book Two, Artistic Realization & Instruction, Translated and Edited by Eric Rosenblith, Carl Fischer.
- ・ Galamian, I. (1962) *Principle of Violin Playing & Teaching*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J.
- ・ Auer, L. (1980) *Violin Playing As I Teach It*, Dover Publications, Inc. New York.
- ・ Mozart, L. (1978) *Violin Playing*, Oxford University Press.
- ・ フレッシュ, C., / 佐々木庸一訳 (1988) 『ヴァイオリン演奏の技法』上巻, 音楽之友社.
- ・ フレッシュ, C., / 佐々木庸一訳 (1987) 『ヴァイオリン演奏の技法』下巻, 音楽之友社.
- ・ ガラミアン, I., / アカサス弦楽研究会訳 (2001) 『ヴァイオリン奏法と指導の原理』, 音楽之友社
- ・ メニューイン, Y., / 服部成三郎・服部豊子訳 (1976) 『ヴァイオリン奏法』, 音楽之友社
- ・ ヤンポリスキー, L., / 現岡幹博訳・兎東龍夫監修 (1975) 『バイオリン運指法』, アカデミア・ミュージック株式会社
- ・ アウアー, L., / 今田理枝訳・内田智雄監修 (1998) 『ヴァイオリン奏法』, シンフォニア
- ・ モーツァルト, L., / 塚原哲夫訳 (1974) 『バイオリン奏法』, 全音楽譜出版社
- ・ 高旗健次 (2006) 「カール・フレッシュのボルタメント論に関する研究—弦楽器指導におけるボルタメントの基礎的研究—」『島根大学教育学部紀要』第40巻 (人文・社会科学) pp.67-77
- ・ 高旗健次 (2015) 「C. フレッシュのヴァイオリン奏

法の特質―「基礎技術」を中心として―『広島大学大学院教育学研究科紀要』第二部（文化教育開発関連領域）第64号，pp.237-246

【参考 web 資料】

・ Carl Flesch<<http://www.carl-flesch.de/>>